

ANOTAÇÕES SOBRE O DESPREZO DE GODARD E A ODISSEIA DE "HOMERO"¹

Teodoro Rennó Assunção*

ASSUNÇÃO, T. R. (2011). "Anotações sobre *O Desprezo* de Godard e a *Odisseia* de 'Homero'". Archai n. 7, jul-dez 2011, pp. 108-114.

RESUMO: Este breve artigo tem como objetivo discutir as relações entre *O desprezo* de Jean-Luc Godard e a *Odisseia* de "Homero", partindo de uma primeira análise das relações entre este filme de Godard e o romance homônimo de Alberto Moravia, para somente a partir daí tentar pensar as relações possíveis entre o filme de Godard (e nele mais especificamente a *Odisseia* de "Fritz Lang" que então está sendo filmada e deve ter seu roteiro modificado) e a *Odisseia* de "Homero".

PALAVRAS-CHAVE: O desprezo; Godard; Moravia; Odisseia; "Fritz Lang".

ANNOTATIONS SUR LE MÉPRIS DE GODARD ET L'ODYSSÉE D'"HOMÈRE"

RÉSUMÉ: Ce bref article a comme but de discuter les rapports entre *Le mépris* de Jean-Luc Godard et *l'Odyssée* d'"Homère", en partant d'une première analyse des rapports entre ce film de Godard et le roman homonyme d'Alberto Moravia, pour seulement à partir de là essayer de penser les rapports possibles entre le film de Godard (et plus spécifiquement *l'Odyssée* de "Fritz Lang" qui est en train d'y être filmée et doit avoir son scénario modifié) et *l'Odyssée* d'"Homère".

MOTS-CLÉS: Le mépris; Godard; Moravia; *l'Odyssée*; "Fritz Lang".

* Professor Adjunto da Universidade Federal de Minas Gerais. E-Mail: teoreno@gmail.com

1. Estas aspas se devem ao fato elementar de que "Homero" – mesmo que não caiba aqui entrar na interminável discussão sobre este nome próprio e a autoria da *Ilíada* e da *Odisseia* (questão, por excelência, homérica) – não pode ser considerado um autor (cuja individualidade histórica é comprovada), como Godard o é de *O desprezo*, e Moravia, de *Il desprezzo*.

Je sais que ce que je dis d'un film vient du film. Je suis comme un médecin qui parle d'un malade. La maladie vient du malade, ce que j'en dis vient du malade, non pas de moi d'abord.(...) Il faut d'abord voir ce que dit le film pour voir ensuite ce qu'on peut en dire.
(Godard em entrevista de 22 de março de 2000; GODARD, 2001, p. 225)

Começamos este breve artigo – cujo objetivo (como anuncia o título) é discutir as relações entre o filme *O desprezo* (*Le mépris*, 1963) de Jean-Luc Godard e o poema épico narrativo *Odisseia* de "Homero" – pela constatação de um fato óbvio (mas que tem consequências decisivas para o ponto em questão): *O desprezo* (*Le mépris*) de Godard é uma adaptação mais ou menos livre não da *Odisseia*, mas (tal como anunciado oralmente pela voz de Godard no começo da abertura do filme: "c'est d'après le roman d'Alberto Moravia") do romance homônimo (*Il disprezzo*, 1954) de Alberto Moravia. É a partir daí, portanto, que se pode colocar a questão da versão da *Odisseia* que está sendo filmada pelo diretor "Fritz Lang" (Fritz Lang) e em vias de ser corrigida pelo produtor Jeremy Prokosch (Jack Palance) e pelo roteirista Paul Laval (Michel Piccoli) em *O desprezo* (*Le mépris*) de Godard.

Uma adaptação cinematográfica de um romance evidentemente transpõe para uma linguagem de imagem fotográfica em movimento, juntamente com o som (captado no ambiente filmado, ou justaposto, como no caso da música da trilha sonora), um material primeiro constituído apenas pela linguagem discursiva escrita, em uma operação que implicará quase necessariamente uma redução do total de linguagem discursiva (que, o mais das vezes e também neste filme, é predominantemente oral).² Mas, enquanto adaptação da história narrada em palavras pelo romance, o filme pode também operar transformações – por meio de supressões, acréscimos, deslocamentos e inversões – da história e das personagens, ou seja: do conjunto ficcional composto pelo romance que constitui o seu confesso ponto de partida.

Poderíamos, assim, dizer que a história e as personagens de base do romance de Moravia são mantidas: a sugestão da oferta, por parte do cônjuge que é o novo roteirista do filme-versão da *Odisseia* (Ricardo Molteni), de sua mulher (Emilia) para o produtor do filme (Battista), gerando nela o desprezo pelo marido e – em meio ao desgaste ruinoso deste casamento de dois anos – o começo de uma relação aventureira com o produtor do filme, relação que é interrompida tragicamente por um acidente que a mata (mas não o produtor, como ocorre no filme), sendo que o novo roteiro do filme, motivo de discórdia entre o diretor alemão (Rheingold) e o roteirista (Molteni), jamais será escrito.

Mas existem também (além da já citada do desfecho) algumas diferenças patentes entre o romance e o filme. Primeiramente, apesar de não haver nenhuma inversão ou deslocamento significativo na ordem mesma de sucessão dos eventos, “o filme condensa a história de dois anos (nove meses em Roma e três dias em Capri) em dois dias, o primeiro em Roma e o segundo em Capri.” (DUSI, 1999, p. 71). O próprio Godard lembra também que “haverá menos cenas no filme do que no livro, por volta de uma quinzena contra umas sessenta (não confundir cenas e capítulos)” (GODARD, 1985, p. 248, *apud* DUSI, 1999, p. 71),

o que tem como contrapartida uma maior duração das cenas no filme do que no livro, como sugere ainda Godard (ao falar do filme): suas cenas “durarão mais tempo [que no livro], isto é: são os sentimentos em sua *duração*, em sua *evolução criadora* – portanto dramática – que serão valorizados.” (GODARD, 1985, p. 248, *apud* DUSI, 1999, p. 70).

Também quanto às personagens existem algumas diferenças que modificam a estrutura da história do filme. No romance todas as personagens principais, com exceção do diretor alemão (Rheingold), são italianas (Molteni, Emilia e Battista) e falam (inclusive Rheingold) italiano; no filme, se o diretor ainda é alemão (“Fritz Lang”, que fala bem o francês e o inglês), o novo roteirista e sua mulher (Paul Laval e Camille) são franceses, o produtor é americano (Jeremy Prokosch)³, e uma secretária deste último, a única italiana (Francesca Vanini), é introduzida exatamente para desempenhar a função de tradutora das quatro línguas faladas: o alemão, o francês, o inglês e o italiano, tematizando assim fortemente, no filme, a questão constituinte da tradução entre línguas (o que enfatiza a questão da dificuldade de comunicação entre personagens com interesses e visões de mundo bem diversos e conflitantes), assim como a da tradução de obras literárias (não só a dos trechos de poemas alemães ou italiano citados por “Fritz Lang”, mas também a mais genérica da *Odisseia* para a linguagem fílmica).

Antes, porém, de retomar a nossa questão de base, seria útil lembrar que esta diferença entre o filme de Godard e o romance de Moravia sinaliza também o quanto este filme de Godard está, de algum modo, comentando criticamente as suas próprias condições de produção, pois – diferentemente de seus filmes anteriores de baixo orçamento – ele foi um filme produzido pelo grande produtor italiano Carlo Ponti (em associação com o produtor francês Georges de Beauregard), apenas a partir da aceitação de Brigitte Bardot (então uma grande estrela do cinema) em participar dele, o que tornou possível a Godard a experiência única de fazer um filme

2. Nicola Dusi fez, por exemplo, uma pertinente descrição não só do olhar de Camille para Paul na segunda cena em que ela manifesta de modo mais aberto a sua decepção e o seu desprezo por ele, quando estão na *villa* do produtor (Plano 69), como também do que ela então “pensa” através de um *flash-back* que, em uma montagem curta e rápida, reúne imagens de harmonia conjugal do casal (mais jovem e em alguma propriedade rural) e de Camille sozinha (antes do tempo descrito no filme) alternadas com o plano em que Camille se encontra com Prokosch diante do Alfa-Romeo (Plano 42) e com aquele seguinte em que Paul a faz subir no carro do produtor, despertando pela primeira vez o seu desprezo por Paul. (cf. DUSI, 1999, p. 72-73). Já não só o olhar de Camille, como também o pensamento rememorativo dela que o causa, são descritos por imagens fotográficas em movimento (em conjunção com o som do ambiente), sem nenhum uso direto da palavra oral ou escrita. Uma tal descrição de uma cena (chegando aos primeiros elementos de sua composição) – ou a do conjunto do filme (segundo estes elementos primeiros) – seria algo talvez demasiado óbvio para quem o compõe, ou seja: o cineasta. Assim, pois, o próprio Godard, falando deste seu filme, parece não querer perder tempo explicando em que consiste uma “adaptação” cinematográfica de um romance: “Le roman de Moravia est un vulgaire et joli roman de gare, plein de sentiments classiques et désuets [...] J’ai gardé la matière principale et simplement transformé quelques détails en partant du principe que ce qui est filmé est automatiquement différent de ce qui est écrit, donc original. Il n’est pas besoin de chercher à le rendre différent, à l’adapter en vue de l’écran, il n’est besoin que de le filmer, tel quel: simplement filmer ce qui était écrit, à quelques détails près, car si le cinéma n’était d’abord du film, il n’existerait pas.” (GODARD, 1963, *apud* DOUCHET, 1998, p. 269, *apud* CARVALHO, 1999, p. 174). Aproveito esta segunda nota para agradecer a Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, a cuja generosidade devo não só a indicação dos dois artigos aqui

citados, e o livro de Moravia, mas também a gentil insistência com que me pediu para que eu formalizasse por escrito (mesmo sem tempo para uma maior pesquisa bibliográfica) estas considerações básicas sobre as relações entre *O desprezo* de Godard e a *Odisseia*.

3. "(...) ao realizar o filme, em 1963, Godard estava comentando as muitas e várias co-produções que haviam sido feitas entre Estados Unidos e Europa, nas décadas de 1950 e 60, mais especificamente entre produtores americanos e italianos, geralmente com temas bíblicos ou da antiguidade clássica (...). Alguns diretores de eleição dos *Cahiers du Cinéma* (por exemplo, Nicholas Ray, Anthony Mann e King Vidor) haviam recentemente realizado obras nestas condições." (COUTINHO, 2010, p. 78).

4. É o próprio Godard quem nos esclarece com o seu testemunho: "É um filme de encomenda que me pareceu interessante. Foi esta a única vez em que tive a impressão de poder fazer um 'grande' filme de grande orçamento. Na verdade, era um pequeno orçamento para o filme, pois todo o dinheiro era para Brigitte Bardot, Fritz Lang e Jack Palance. E depois restava pouco mais do que o dobro do que eu tinha para os filmes habituais, restavam duzentos mil dólares para um 'grande' filme. [...] Eu tinha um contrato com Ponti, que não queria rodar comigo, e certa vez Bardot me tinha perguntado [...]. Quando lhe disse que Bardot queria fazer o filme, ele concordou. Na verdade, o filme foi um fracasso." (GODARD, *apud* DOUCHET, 1998, p. 75, *apud* CARVALHO, 2009, p. 174).

5. "Riassumendo: punto primo: Penelope disprezza Ulisse per non aver reagito da uomo, da marito e da re contro l'indiscrezione dei Proci... Punto secondo: questo disprezzo provoca la partenza di Ulisse per la guerra di Troia... Punto terzo: Ulisse, sapendo che a casa l'aspetta una dona che lo disprezza, inconsciamente ritarda finché può il proprio ritorno... Punto quarto: per riavere la stima e l'amore di Penelope, Ulisse uccide i Proci... ha capito, Molteni?" (MORAVIA, 1954, p. 194; para o conjunto desta versão da

"de grande orçamento", que na prática, porém, foi quase todo gasto com os atores então famosos Brigitte Bardot e Jack Palance e como ator o diretor também famoso Fritz Lang.⁴

Voltemos agora às diferenças entre o filme e o romance, focando as relações dos dois com a *Odisseia* de "Homero". Dentro do enquadramento diferenciado de um filme que já está sendo filmado (enquanto no romance ele existe apenas como projeto, o tema aí sendo, portanto, o da escritura do roteiro), o que permite no cinema a situação especular de um filme sobre um filme (ou de um filme contando criticamente a estória da produção de um filme), em *O desprezo* (*Le mépris*) de Godard são o produtor (Prokosch) e o roteirista (Laval) os que (cada um a seu modo) propõem uma versão alterada da estória da *Odisseia* (o produtor sugerindo a infidelidade de Penélope, e o roteirista um desprezo de Penélope por Ulisses, a partir da "prudente" sugestão deste de que ela se deixasse cortejar e aceitasse presentes dos pretendentes, desprezo que o teria levado a fazer a viagem a Tróia e a retardar o seu retorno, sendo o assassinato dos pretendentes o único meio de ele a reconquistar), enquanto o diretor ("Fritz Lang") propõe, ao menos nas discussões, uma fidelidade à versão da *Odisseia*. Ora, no romance *Il disprezzo* de Moravia, é o diretor de cinema (Rheingold) quem propõe uma versão alterada (apresentada por ele como uma "interpretação psicanalítica") da estória da *Odisseia* (a de que Ulisses, supondo-a fiel a ele, teria sugerido a Penélope aceitar presentes dos pretendentes e não desagradá-los, levando-a então a desprezar o marido que, desesperado, resolve partir para Tróia e retardar o seu retorno, só conseguindo de novo o amor da mulher após matar os pretendentes⁵), enquanto o roteirista (que é também o narrador) resiste a ela e quer que a estória da *Odisseia* seja integralmente respeitada. Mas, apesar destas diferenças, é possível dizer que tanto a versão alterada de Rheingold no romance de Moravia, quanto a de Prokosch e a de Laval no filme de Godard, nada têm a ver com a estória central da *Odisseia*⁶, sendo antes projeções ou espelhamentos da estória

primeira (contada pelo próprio romance ou pelo próprio filme) entre o roteirista (em um papel como o de um Ulisses desprezado), sua mulher (em um papel como o de uma Penélope infiel ou com desprezo pelo marido) e o produtor (em um papel como o de um poderoso e bem-sucedido pretendente).

Mas, mesmo em duas breves cenas de filmagem da *Odisseia* de "Fritz Lang" no filme de Godard, podemos constatar que também a versão da *Odisseia* de "Fritz Lang", apesar de sua posição teórica na discussão com o produtor e o roteirista deste filme dentro do filme, não corresponde de modo algum à da *Odisseia* de "Homero". Na primeira delas, Penélope parece presenciar Ulisses flechando um pretendente (provavelmente Antínoo) na garganta, o que não ocorre na *Odisseia* de "Homero", pois, como sabemos bem, Penélope se retira para seus aposentos e dorme profundamente, enquanto a grande cena da matança dos pretendentes tem lugar na grande sala (*mégaron*) do palácio de Ítaca (cf. *Odisseia* XXI, 354-358 e XXIII, 1-24). Na segunda e última (já no fim do filme), a situação do "primeiro olhar de Ulisses quando revê a sua pátria", em uma visão (mesmo que não saibamos bem o ponto fictício a partir do qual ele olha) que parece clara e límpida (mas que curiosamente é a de um largo mar onde não se avista nenhuma terra), também não corresponde de maneira nenhuma à da versão da *Odisseia* de "Homero", pois nesta Ulisses, que chega à Ítaca dormindo no barco mágico dos Feácios, não consegue reconhecer a própria terra, encoberta como ela está por uma neblina causada pela deusa Atena (cf. *Odisseia* XIII, 187-221).

Tal como acabamos de esboçar, em suas coordenadas básicas, as relações entre a estória primeira de *O desprezo* de Godard (ou a homóloga versão alterada da *Odisseia*, segundo o novo roteiro) e a da *Odisseia* de "Homero" – ou, mais circunscritamente, entre a entrevista versão da *Odisseia* filmada de "Fritz Lang" e a versão integral da *Odisseia* de "Homero" – são, pois, praticamente inexistentes, apontando apenas para uma radical diferença (mesmo se os nomes das personagens principais são conservados) e revelando (da parte

de Godard) uma total e deliberada desconsideração para com a estória principal da *Odisseia* de “Homero”, o que obviamente não pode ser julgado de modo negativo, em termos de valores estéticos, pois a primeira e única referência para a intriga do filme de Godard (anunciada logo no começo da abertura) continua a ser o romance de Moravia. Se quiséssemos ser mais contundentes, diríamos então (o que de fato não constitui nenhum problema em si) que nada temos a aprender sobre a *Odisseia* de “Homero” vendo *O desprezo* de Godard, e muito pouco sobre *O desprezo* de Godard (senão sua radical diferença em relação a ela) lendo a *Odisseia* de “Homero”.

Esta constatação negativa tem como pressuposto o princípio (ou fato) de que o cinema narrativo – do qual faz parte esta adaptação cinematográfica “livre” do romance de Moravia por Godard (mesmo que utilizando recursos experimentais no uso da cor⁷ e na velocidade da montagem) – é, como o romance ou o folhetim do século XIX (ou mesmo a tragédia grega antiga), estruturado a partir da estória ou intriga (que no filme ganha forma precisa no roteiro), ou seja: por aquele esqueleto essencial que os leitores da *Poética* de Aristóteles logo identificariam como sendo o *mûthos*. Poderíamos, no entanto, pensar na possibilidade de outras conexões entre *O desprezo* de Godard e a *Odisseia* de “Homero”, isto é: que não passassem diretamente pela estória contada. Das três tentativas⁸ feita por Mário Alves Coutinho no capítulo 2 [“*O desprezo* (*Le mépris*)”] de *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard* (COUTINHO, 2010, p. 63-110) – capítulo ao qual o presente artigo deve muitas informações úteis e comentários pertinentes – irei discutir mais detidamente apenas a primeira, pois a crítica a ela permitirá tocar em um ponto decisivo (e diferenciado em relação ao romance de Moravia) deste filme de Godard: a personagem do diretor alemão “Fritz Lang” (que corresponde, por sua posição em relação à *Odisseia* de “Homero” e pela função de consciência crítica, não ao diretor alemão Rheingold, mas ao roteirista Ricardo Molteni no romance de Moravia). A sugestão de

Mário Alves Coutinho, percebendo bem a ênfase conferida por Godard ao seu personagem “Fritz Lang” (que incorpora também vários traços do Fritz Lang real), é a de que Lang seria no filme o personagem mais próximo do que poderia ser chamado de “uma adaptação intersemiótica da personagem principal da *Odisseia*.” (COUTINHO, 2010, p. 103).

O primeiro ponto comum entre Ulisses e “Fritz Lang” seria, segundo Mário Alves Coutinho, a arte da palavra, ou mais especificamente a arte de narrar.⁹ Esta conexão, apesar de não suficiente para justificar a proposição deste “Fritz Lang” “como uma leitura moderna do herói maior da *Odisséia*”, guarda em sua generalidade alguma pertinência. Mas Mário Alves Coutinho propõe ainda outros traços comuns entre os dois personagens (segundo um modelo heróico afirmativo), mobilizando até mesmo a sua leitura positiva do desfecho do filme de Godard: “Como já comentado anteriormente, ao lidar com o produtor (...) a atitude de Lang é irônica, resistente, paciente, determinada, e sobretudo estoica, mas corajosa. É essa paciência que, em última análise, vai dar a Lang a última palavra, no fim do filme.” (COUTINHO, 2010, p. 102).

Não há como negar que Godard dá a seu “Fritz Lang” algo da erudição e da consciência crítica do Fritz Lang real (assim como dele mesmo) em sua tensão – sempre marcada pelo distanciamento e pela ironia – com o produtor americano (Jeremy Prokosch)¹⁰ que quer impor um padrão de estória, para o “seu” filme, mais conforme ao modelo de gosto do grande público da indústria cultural que é o cinema. A inclusão de suas citações e comentários de passagens de poemas de Hölderlin, Dante e Bertolt Brecht (não presentes no romance de Moravia) adensa certamente o fascínio exercido pelo lendário diretor de *M, o vampiro de Düsseldorf*, mas elas servem no filme não a um resgate qualquer de um classicismo literário, mas ao comentário crítico e irônico do cinema e do mundo moderno (a idéia paradoxal de Hölderlin, por exemplo, de que “a ausência de Deus vem em ajuda do homem” obviamente jamais se aplicaria ao mundo grego

estória por Rheingold ver também as páginas 192 e 193 desta edição).

6. A cena que na *Odisseia* poderia muito longinquamente lembrar uma versão da estória como a proposta por Paul Laval no filme ou Rheingold no romance é – como bem o percebeu Mário Alves Coutinho (COUTINHO, 2010, p. 79-82) – aquela célebre (e muito discutida) em que, no canto XVIII, Penélope, inspirada por Atena, tem a idéia de se apresentar sedutoramente aos pretendentes para reclamar-lhes os presentes que tradicionalmente os pretendentes devem dar à noiva (a eles que então apenas consomem nos banquetes o patrimônio de Ulisses), o que curiosamente agrada a um Ulisses disfarçado de mendigo que, estando também na grande sala do palácio, parece perceber bem as intenções “outras” de sua mulher (cf. *Odisseia* XVIII, 158-303). Da extensa e variada bibliografia sobre esta cena no enigmático conjunto da relação de Penélope com o Ulisses-mendigo, poderíamos citar algumas interpretações mais conhecidas como a do artigo de Uvo Hölscher “Penelope vor den Freiern” (HÖLSCHER, 1967, p. 27-33), ou a do livro *Archery at the Dark of the Moon* de Norman Austin (AUSTIN, 1975, p. 208-210), ou ainda a do livro *Disguise and Recognition in the Odyssey* de Sheila Murnagham (MURNAGHAM, 1987, p. 46-49). Não é necessário, porém, tomar aqui uma posição entre as diferentes interpretações possíveis desta cena da *Odisseia*, tarefa delicada e difícil (que nos faria perder o foco da presente discussão), mas apenas observar o óbvio: nela um Ulisses-mendigo (e não o Ulisses tal qual), após seu retorno (e não antes de sua partida para Tróia), nada propõe a Penélope quanto à aceitação dos presentes e à corte dos pretendentes (a idéia sendo antes de Penélope, inspirada por Atena), limitando-se a se alegrar com o fato de que ela os seduz para tirar-lhes presentes, apesar de suas intenções serem outras.

7. É certo que Godard coloca uma ênfase bem marcada – cujos efeitos visuais podem ter alguma autonomia estética – nas cores fundamentais que ele escolhe

para compor (ou mesmo filtrar) as cenas: o branco, o amarelo, o azul e o vermelho, mas estas cores são usadas para sinalizar um certo tipo de sentimento dominante das personagens ou das cenas, estando, portanto, também a serviço da história que está sendo contada. O vermelho, por exemplo, já presente na apresentação do título em maiúsculas *LE MÉPRIS*, sinaliza evidentemente o próprio desprezo, mas também a cólera, a provocação e o perigo (cf. DUSI, 1999, p. 83). Maria do Socorro Silva Carvalho propõe, por exemplo, a seguinte decodificação básica destas quatro cores fundamentais (situando-as genericamente na filmografia do autor): "(...) tons de azuis para atitudes de distanciamento ou sobriedade; vermelho para o universo das paixões; amarelo para os espaços de prazer, criação e descobertas; e ainda o branco para fidelidade e sabedoria. Esta composição de cores fortes, em especial azul e vermelho (como na arte *pop* dos anos 60), é predominante nos primeiros filmes coloridos de Godard." (CARVALHO, 2009, p. 183).

8. As duas outras tentativas de conexão entre *O desprezo* de Godard e a *Odisseia* de "Homero" por Mário Alves Coutinho têm como supostos pontos comuns: 1) a metalinguagem e 2) a oralidade (cf. COUTINHO, 2010, p. 104-110). Que a *Odisseia* (diferentemente da *Ilíada*) contenha várias situações de canto (ou narrativa) que tematizam o próprio canto (ou narrativa) é um fato patente que não poderíamos negar, mas que ela seja como um conjunto uma narrativa sobre o ato mesmo de narrar – assim como *O desprezo* de Godard é um filme sobre o fazer um filme – é um erro de apreciação elementar, pois o seu tema ou história central é, como se sabe, o retorno de Ulisses (apenas em parte narrado por ele próprio). Já quanto à oralidade, o fato de que em *O desprezo* de Godard passagens de poemas e narrativas sejam citadas ou narradas oralmente, ou mesmo de que os créditos (tradicionalmente "letrados") do filme sejam enunciados oralmente por Godard na abertura do filme (ainda que algo da transmissão de

arcaico ou ainda anterior representado na *Odisseia* de "Homero"). Mas penso que o máximo que se pode dizer do "Fritz Lang" de Godard é que ele é ambíguo, sendo em seu todo na história do filme antes uma personagem negativa do que positiva, como se depreende bem de um revelador testemunho do próprio Godard: "Mas introduzi (...) minhas próprias idéias, escolhendo como protagonista um diretor que eu admirava. [...] é também um pouco triste, quando o vemos [...]. Pois Fritz Lang precisava de dinheiro, por isso aceitou. Ficava emocionado pelo fato de os cineastas jovens o admirarem, por isso aceitara; ao mesmo tempo, porém, sempre fingia concordar em ser o que de fato foi, um homem a serviço das grandes produções – salvo no início de sua carreira. Mas não queria parecer um subordinado do produtor. Acho, pois, que isso é um pouco revelador de Fritz Lang, um homem que obedece [...], seja isso bom ou mau, ele obedece. E, ao mesmo tempo, é muito comovente, de fato, ele aceitar fingir que assinava um filme que nunca teria feito." (GODARD, 1989, p. 75; *apud* CARVALHO, 2009, p. 175).

Esta pertinente interpretação do personagem "Fritz Lang" pelo próprio Godard permite pensar o comportamento do diretor de uma versão fílmica da *Odisseia* n' *O desprezo* de Godard como sendo – apesar de seus discursos de resistência – basicamente o de consentimento ao poder e à violência do dinheiro (representado no filme pelo produtor americano), ou seja (e em oposição ao próprio Godard que nunca se curvou às exigências de mercado dos grandes estúdios): um comportamento covarde. Assim, é apenas a morte do produtor Jeremy Prokosch o que parece tornar possível que ele termine o filme como ele quer (ainda que isso não seja bem explicitado), sendo que sua fala que diz, já no fim do filme, que "é preciso terminar o que se começou" parece indicar apenas sua consciência de profissional pago (no caso, por um eventual substituto do produtor americano morto) e não necessariamente que ele vá terminar, da maneira como ele quer, o que ele começou. De todo modo, como o conjunto do

filme deixa ver, se Prokosch tivesse permanecido vivo, seria ele quem impor a sua vontade, e "Fritz Lang" apenas obedeceria cordatamente, sem nenhuma insubordinação radical. Devemos duvidar, porém, de que a morte de Prokosch seja uma real solução para os problemas do grande cinema (tais como representados neste filme de Godard), pois o mais provável é que um outro produtor americano – com um padrão de gosto não muito diferente e representando também os interesses do grande capital – viesse assumir a sua função.

Mas para o ponto que nos interessa mais de perto é ainda mais decisiva a afirmação de Godard de que "é muito comovente, de fato, ele aceitar fingir que assinava um filme que nunca teria feito", ou seja: de que a *Odisseia* fílmica de "Fritz Lang", mesmo se realizada como ele queria (e não como o queriam o produtor ou o novo roteirista), é, tal como apresentada brevemente em imagens no filme de Godard, um *fake* paródico de reconstituições de época mal feitas e de gosto duvidoso, com um uso muito questionável da estatutária antiga como modo de representação do divino na *Odisseia* (que se dá, sobretudo, como ação e palavra) e o uso também algo *kitsch* de um vestuário de túnicas mal desenhadas e o de armas (como a espada de Ulisses na cena final) que parecem de brinquedo, assim como o do simulacro de uma morte por flechada (na garganta) em que o sangue é facilmente reconhecível como alguma tinta (ou outro substituto qualquer), não havendo um diálogo sequer representado pelas personagens. Certamente Godard não está fazendo aí uma crítica ao estilo de filmar do Fritz Lang real (que poderia representar um "cinema clássico" com o qual Godard já não se identifica, mas que também não despreza), mas sim ao modo de filmar de um "Fritz Lang" que aceitaria fazer uma *Odisseia* desta maneira. A este "cinema clássico degradado" (tal como estas poucas e rápidas imagens deixam bem entrever) Godard opõe a evidência (e não o argumento) do modo decididamente moderno (ou, na época de sua filmagem, contemporâneo) de filmar que ele constrói em *O desprezo*.

Recebido em junho de 2011,
aprovado em junho de 2011.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E CINEMATOGRAFICAS

Referências primárias

- GODARD, J.-L. (1963). *O desprezo (Le Mépris)*. França.
HOMERI Odyssea (1983, 3ed.). Recognovit Von der Mühl, Peter. Leipzig: Teubner.
MORAVIA, A. (1954). *Il disprezzo*. Milano: Bompiani.

Referências secundárias

- AUSTIN, N. (1975). *Archery at the Dark of the Moon*. Berkeley: University of California Press.
CARVALHO, M. S. S. (2009). *O desprezo* ou 'um cinema em busca de Homero' in CORSEUIL, A. R., LISBOA, F. S. G., OLIVEIRA, H. L. P. e COELHO, M. C. M. N. (orgs.), *Cinema: lanterna mágica da história e da mitologia*. Florianópolis: Editora da UFSC, p. 173-186.
COUTINHO, M. A. (2010). Capítulo 2 – *O desprezo (Le*

Mépris) in *Escrever com a câmera: a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard*. Belo Horizonte: Crisálida, p. 63-110.

DOUCHET, J. (1998). *Nouvelle Vague*. Paris: Hazan.

DUSI, N. (1999). De l'adaptation comme traduction: *Le Mépris* de Godard et *Il disprezzo* de Moravia" in VANOYE, F. (org.), *Cinéma et littérature*. Paris: Université Paris X, p. 67-96.

GODARD, J.-L. (1963). *Le Mépris* [scénario en 12 séquences]", *Filmcritica* 139-140, p. 719-739.

GODARD, J.-L. (1985). *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* (édition établie par A. Bergala). Paris : Ed. de l'Etoile-Cahiers du Cinéma.

GODARD, J.-L. (1989). *Introdução a uma Verdadeira História do Cinema* (trad. A. P. Danesi). São Paulo: Martins Fontes.

GODARD, J.-L. (2001). Avenir(s) du cinema: Entretien avec Jean-Luc Godard in DE BAECQUE, A. (org.), *Théories du cinéma (VII – Petite anthologie des Cahiers du cinéma)*. Paris: Cahiers du cinéma, p. 220-251.

HÖLSCHER, U. (1967). Penelope vor den Freiern in *Lebende Antike: Symposium für R. Sühnel*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, p. 27-33.

MURNAGHAM, S. (1987). *Disguise and Recognition in the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press.

mensagens se dê também por meio da escrita, como a carta de Camille no final) não faz com que a composição mesma do filme seja – como provavelmente a da *Odisseia*, que é toda ela ritmada segundo o padrão métrico do hexâmetro dactílico – oral, pois ela não apenas se serviu de um roteiro escrito (tal como as descrições das cenas ou planos numerados do filme nos revelam; cf. GODARD, 1963) a partir do romance também escrito de Moravia, como também – fato elementar e anterior – é construída, do começo ao fim, por uma continuidade veloz de fotogramas coloridos justapostos que constituem a imagem (por definição, não discursiva) em movimento.

9. "Assim como Odisseu que, entre outras coisas, consegue ser um poeta, um cantor [sic], um narrador, assim também Fritz Lang: ele é, da mesma maneira, cineasta, roteirista, narrador, poeta, enfim." (COUTINHO, 2010, p. 101).

10. A incorporação de dados da carreira do ator Jack Palance na composição da personagem do produtor americano (Prokosch), tal como sugerida por Mário Alves Coutinho, nos parece acertada: "Jack Palance, na década de 1950, interpretou uma grande quantidade de gangsters e pistoleiros: a violência, histeria, agressividade e até mesmo 'maldade' que ele quase sempre projetava nos seus papéis tornam seu personagem (Jeremiah Prokosch) – um produtor violento, agressivo, imperioso, quase fascista – imediatamente identificável." (COUTINHO, 2010, p. 102).